

اللغة السردية في «وليمة لأعشاب البحر»

محمد بو عزة(*)

طموح البحث

يُعتبر هذا البحث في «اللغة السردية» تطويراً وتعميقاً لتأملنا الدؤوب في مسألة «اللغة الروائية»، بوصفها إشكالاً عاماً. والذي كنا قد بدأناه في بحث سابق⁽¹⁾، خصصناه لدراسة اللغة الروائية، اعتماداً على فرضيات ميخائيل باختين في هذا الموضوع، خصوصاً ما تعلق منها بقضايا الحوارية والبوليفونية الروائية وأشكال التعدد اللغوي.

وأثناء رحلتنا الحميمية في مسالك نظرية باختين، تبين لنا ضرورة تطوير مقترحاته، وربطها بما استجد في الحقل الروائي - سواء على مستوى التنظير أو مستوى التحقق النصي - من تصورات جديدة بإغناء معرفتنا بمسألة اللغة الروائية. نشير هنا إلى مجالات السرديات، السيميائيات، ونظريات تحليل الخطاب...

وبالنظر إلى راهن النقد الروائي في المغرب، نلاحظ أن مسألة البحث في اللغة الروائية، قد ظلت حبيسة تصورين أصبحا بحاجة إلى دماء جديدة، لتجاوز أفقهما النظري المحدود، باجتراح أسئلة نظرية جديدة، واكتشاف مناطق تخيلية ونصية ظلت مجهولة عنهما. هذان التصوران هما: أولاً، السرديات البنيوية، التي تركز فيها البحث النقدي والنظري حول مفاهيم الصيغة، الرؤية السردية، الزمن؛ ثانياً، الشعرية التاريخية،

(*) كاتب أدبي وروائي وعضو هيئة تحرير مجلة البحور الألف - طنجة - المملكة المغربية.

(1) نشرنا بعض فصول هذا البحث، منها: «الحوارية الروائية»، مجلة البيان، الكويت، عدد 304، 1995، «البوليفونية الروائية»، مجلة الفكر العربي، عدد 83، 1996.

حيث نصادف هيمنة شعرية باختين، التي ركزت على البعد الحوارى للغة الروائية، من خلال مفاهيم تعدد الأصوات والتعدد اللغوى، والأسلبة والتهجين.

وإذا كانت السرديات البنيوية، قد انغلقت على نفسها في قضايا شكلية، تتعلق بتقنيات الخطاب - إلى الحد الذي جعل أحد أقطابها وهو جيران جنيت - ينعتها بالسرديات الحصرية، فإنها ملزمة بتجديد أسئلتها النقدية وتوجهاتها النظرية، بالانفتاح على علوم أخرى، والخوض في إشكاليات نصية ظلت مغيبة عنها. الملاحظة عينها يمكن أن نسجلها على شعرية «باختين». فإذا كانت فرضياته تقدم لنا إجراءات كافية لتحليل مستوى واحد من مستويات اللغة الروائية، أي المستوى الذي نسميه باللغة الغيرية، فإنها لا تسعفنا في تحليل المستويات اللغوية الأخرى داخل النص الروائى، على اعتبار أن الرواية هي تشكيل لغوى متعدد المستويات، لا يمكن اختزاله إلى مستوى اللغة الغيرية، ومن ثمة تطرح أمام الدارس مهمة اجترح مفاهيم جديدة، قادرة على اكتشاف هذه المستويات الغائبة.

ونعتقد بأن اللغة الروائية، أصبحت تستدعي مقارنة جديدة، تتجاوز القصور النظري الذي وسم التصويرين في مجالات اشتغالهما، بل إننا نعتقد بأن البحث في قضايا اللغة الروائية، من شأنه أن يحدث طفرة نوعية في مسار النقد الروائى الراهن، خصوصاً وأن النصوص الروائية تقدم لنا طرائق متنوعة في اشتغال لغتها، فهناك طرائق تفجر شعرية الكتابة وتمتاح من سجلات الرمز والمجاز، وأخرى تميل إلى الاقتصاد في اللغة، وتشكيل كتابة أقرب إلى الخبر الصحفى، وثالثة تمزج بين الكتابة الشعرية والكتابة الخبرية، وغيرها من الطرائق التي لا تزال مجهولة، وعلى النقد أن يخوض مغامرة اكتشافها.

وفي هذا البحث سنحاول البحث في مستوى آخر من مستويات اللغة الروائية، وهو المستوى الذي نسميه «اللغة السردية». ولعل في «اكتشافنا عن إواليات اشتغال هذا المستوى، ما يفضي إلى تعميق معرفتنا بكيفية اشتغال اللغة في النص الروائى، ومحاولة اقتراح مقارنة تتحرر من شرنقة نظرية باختين، وتساهم في رسم حدود سرديات منفتحة، تهتم بقضايا اللغة الروائية، وتكشف عن التشكيل الجمالي والبلاغى للخطابات السائدة في النص الروائى.

كما يبدو، من هذا التمهيد، فإن بحثنا يتحشر بقضايا نظرية ومنهجية لم تحسم، ومن ثم لم تكتمل آفاقها النظرية وأدواتها الإجرائية. لذلك يبدو هذا البحث محفوفاً بالمنعرجات، لأنه قرر الخوض في أراضٍ نظرية لم تُعبد بما يضمن لنا السفر المريح في مسالكها. لكن عزاءنا لذة المغامرة وفتنة الأسئلة.

تمهيد

إن دراستنا لمسألة اللغة السردية، لا يمكن أن تتأسس خارج مهادرٍ نظريٍّ وتصوريٍّ واضح، يصف أسئلة هذا الموضوع، ويحدد تخوم مجالات اشتغاله. طبقاً لهذا المقتضى المنهجي، سوف نصدر بحثنا بتمهيدٍ نظريٍّ مكثفٍ وفي غاية الاقتصاد. ولا يرتد هذا الإجراء إلى مجرد ترفٍ نظريٍّ، على غرار ما هو سائد في كثير من الأبحاث، ولكنه اختيار منهجي وتوجه استراتيجي، يحدد فرضياتنا التصورية وفهمنا الخاص لمفهوم الصيغة. هذا المفهوم بقدر ما نستوعب فيه التصورات السابقة علينا ونتمثلها، فإننا نحاول تحقيق انزياح على مستوى فهمها لكيفية اشتغال الصيغة. وهو انزياح يفرضه توجه البحث الذي يركز على مسألة اللغة وكيفية اشتغالها في مستوى السرد. فإذا كان السرديون يركزون طبقاً لمرتكزاتهم النظرية في دراسة الصيغة - على تحديد الخطابات الروائية، فإننا سنعمل - وطبقاً لتوجهنا النظري - على تحديد لغات هذه الخطابات. كيف تتحدد سمات العلاقات القائمة بين الخطاب الروائي وطبيعة الملامح المكونة للغة؟ ما هي أهمية اللغة في رسم كل خطابات الرواية بسمات المغايرة والخصوصية؟ أي ما يجعل كل خطاب يتميز عن الخطاب الآخر في صيغته وأسلوبه وبلاغته، وإلى أي مدى تساهم المعرفة بأسرار اللغة في مجالات اشتغالها المختلفة، في اكتشاف طبقات مجهولة في تبني النص الروائي وتشديد فرادته وخصوصيته.

I. الصيغة في المجال النظري

في إطار طموحنا لتوسيع مجال البحث في اللغة الروائية، سنحاول أن ندرسها في إطار تصورٍ منفتحٍ للسرديات. ما هي مظهراتها السردية؟ كيف تنتج اللغة الروائية خطاباتها، فيما هي مادة (أي اللغة) يعتمدها السرد في بناء شكله ودلالته؟

ويتجلى هذا التوسيع لمجال البحث في اللغة الروائية - كما بينا ذلك في التمهيد - في استعارتنا لمفهوم الصيغة من حقل السرديات. وبديهي أن توظيفنا لمفهوم الصيغة بحكم هذه الاستعارة، وبحكم موضوع هذا البحث الذي هو اللغة الروائية، سيجعله يفقد بعض دلالته الأصلية، ويكتسب دلالات جديدة في حقله المعرفي الجديد. ذلك أن أي انتقال لمفهوم من مجاله الأصلي إلى مجال جديد، يفترض من الوجهة الإبستمولوجية عمليات من التعديل والحذف والإضافة.

إن انفتاحنا على مفهوم الصيغة، كمنطلق لدراسة اللغة الروائية في هذا المستوى النظري، يتوخى أولاً رصد كيفية اشتغال الصيغة داخل الخطاب الروائي، ومن خلالها كيفية تقديم القصة، ثم ثانياً، رصد كيفية اشتغال اللغة في كل خطابات الرواية. ماذا إذن سيقدم لنا استثمار هذا المفهوم السرد في علاقته بمفهوم اللغة الروائية؟

سيتيح لنا هذا الاستثمار تحديد وتمييز الخطابات المستعملة في النص الروائي.

وتبعاً لهذا التحديد، سنبحث في نوعية وخصوصية كل خطاب على حدة، أي في خصوصيته على مستوى لغته وأسلوبه. وبكشفنا عن هذه الخصوصية، فإننا نكشف عن جمالية لغات الخطابات السائدة في الروائية. كيف يتمايز كل خطاب عن الخطاب الآخر من حيث اللغة والأسلوب؟ ما هي البلاغة التي يراهن عليها كل خطاب في صوغ جماليته وشاعريته؟ وفي هذه العملية من تحديد الخطاب إلى تحديد لغته، ننتقل من الصيغة إلى اللغة.

وقبل أن نباشر تحليلنا للغة السردية في «وليمة لأعشاب البحر»، سنعمل على توضيح مفهوم الصيغة في السرديات، من خلال عرضنا لآراء بعض الباحثين. وسنهي هذا العرض النظري المكثف، بتحديد فهمنا الخاص للصيغة، وطريقة توظيفنا لها في مجال اللغة الروائية.

نشير أولاً، إلى أننا لن نسهب الحديث عن مفهوم الصيغة، خصوصاً وأن الباحث سعيد يقطين خصص له فصلاً مستفيضاً في كتابه تحليل الخطاب الروائي⁽²⁾ لذلك سوف نحاول أن نعرض لهذا المفهوم من خلال علاقته بموضوع اللغة السردية.

1 - تزفيتان تودوروف: يرى تودوروف أن الصيغة تتعلق بالكيفية التي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا، ويحدّد نمطين أساسيين من صيغ السرد هما «التمثيل» أو «العرض» *représentation* و «الحكي» *narration*⁽³⁾.

وفي علاقة بهذه الثنائية، يعرض تودوروف لثنائية أخرى هي «كلام الشخصيات وكلام السارد»، ويرى أن هذا التعارض ينبني على أساس لساني.

إننا في حالة كلام الشخصيات، نكون بإزاء «الأسلوب المباشر»، في حين نكون في حالة كلام السارد بإزاء «الأسلوب غير المباشر». وهذا التعارض هو الذي يفسر لنا لماذا نشعر بأننا أمام أفعال حينما تكون صيغة الخطاب هي التمثيل أو العرض، بينما يختفي مثل هذا الإحساس، حينما تكون صيغة الخطاب هي الحكي أو السرد. ويضيف تودوروف أن المبدأ اللساني الأعمق الذي يفسر التعارض بين كلام الشخصيات وكلام السارد هو ما يسميه «بالمظاهر الموضوعية والذاتية للغة»، ويقصد بهذه المظاهر أن كلام الشخصيات يرتبط بالمظهر الذاتي للغة، في حين يرتبط كلام السارد بالمظهر الموضوعي للغة. غير أن تودوروف يؤكد على أن السياق الإجمالي هو الذي يحدّد الصفة الذاتية أو الموضوعية لجملة ما. ونفهم من هذا التوكيد أن كلام السارد بالرغم من طابعه الموضوعي يمكن أن يصطبغ بالصبغة الذاتية في بعض السياقات التلفظية. كما يمكن لكلام الشخصيات - بالرغم من طابعه الذاتي - أن يتلون بالمظهر الموضوعي

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 1989، ص 167.

(3) تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كُتاب المغرب، 1992، ص 61.

للغة في بعض المقامات التلفظية.

ويرجع تودوروف في كتابه الشعرية⁽⁴⁾ ليكشف عن بُعد جديد في مفهوم الصيغة، ويرى هذه المرة، أنها تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص. وهذه الأحداث قد تكون من طبيعة لفظية، وقد تكون من طبيعة غير لفظية. وهذا الاختلاف في طبيعة الأحداث ينعكس على طريقة استحضارها في النص. إذ يلاحظ تودوروف أن حكي أحداث غير لفظية لا يطرأ عليه تنوع في الصيغة، في حين يتطلب حكي الكلام - أي النشاطات اللفظية - صيغاً متعددة، لأن الكلام يمكن أن يستدعى بطرق متفاوتة الأهمية والدرجة.

وإذا كانت الصيغة طبقاً لـ تودوروف تتعلق باستدعاء النص للأحداث وللنشاطات اللفظية، فإن هذا الاستدعاء يتم أساساً عبر اللغة. لذلك فإن اهتمامنا - في ما سيأتي - سينصب على كيفية اشتغال اللغة في مستوى الصيغة، أي كيف يستحضر النص الأحداث والكلام، ويعطيها تلوينات لغوية خاصة ومميّزة.

2 - جيرار جنيت: في دراسته «حدود السرد» يعرض جنيت⁽⁵⁾ لثنائية المحاكاة والسرد، ويرى أن التقليد الأدبي الكلاسي (أفلاطون وأرسطو) كان يذهب إلى التمييز بين المحاكاة والسرد في شكل ثنائية متعارضة. ويسجل جنيت أن أفلاطون وأرسطو معاً سوف يعتبران العرض أكثر محاكاة من السرد، لذلك سوف يعتبران معاً السرد مجرد صيغة واهنة ومشذبة للعرض. ويقدم جنيت ملاحظة تعيد للسرد كامل قيمته وأهميته: فإذا كان أفلاطون قد جعل المحاكاة في مقابل السرد، أي محاكاة تامة في مقابل محاكاة ناقصة، فإن المحاكاة التامة لا يجوز اعتبارها محاكاة، لأنها الشيء ذاته، ثم إن المحاكاة الوحيدة هي غير التامة، أي أن المحاكاة هي السرد.

وفي مناقشته لإشكالية الأجناس عند كل من أفلاطون وأرسطو⁽⁶⁾ يرى جنيت أن التقسيم الأجناسي عندهما يقوم على مبدأ محدد هو طريق الإخبار في النصوص، أي ما يسمى حالياً بمفهوم الصيغة، والصيغة طبقاً لهذا المبدأ تحدد وضعية من وضعيات الإخبار.

يستعيد جنيت في دراسته خطاب الحكي⁽⁷⁾ الربط بين الصيغة ووضعية الإخبار، إذ يؤكد بأن وظيفة الحكي لا تكمن في الاختلافات الفارقة بين أفعال الحكي (الأمر أو

(4) تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال، 1990، ص 45.

(5) جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحالة ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص 72.

(6) Gérard Genette: Introduction à l'architexte in théorie des genres, seuil, 1986, p. 140.

(7) Gérard Genette: Figures III, seuil, 1972, p. 183.

التمني أو التأكيد) بل تكمن أساساً في اختلافات درجة الإخبار differences degrés dans l'information، وفي ما يُعبّر عنها في العادة بالمتغيرات الصيغية variations modales. إن ما يهمنا من حديث جنيت عن الصيغة ما له علاقة بموضوع اللغة السردية.

وتتجلى هذه العلاقة، في كون الصيغة تتعلق أساساً بكيفية الإخبار، وطريقة التقديم في النصوص، ونفهم من حديث جنيت عن المتغيرات الصيغية، أن هناك «كيفيات مختلفة وطرائق متعددة» في الحكى والإخبار، كل كيفية أو طريقة تُسم الخطاب بسمات المغايرة والخصوصية، ومعنى هذا أيضاً أن الصيغة تتميز بالدينامية على مستوى اشتغال إوالياتها في النص الروائي. وتظهر هذه الدينامية في كون الحكى يمكن أن يقدم للقارئ درجة متفاوتة من الإخبار، من حيث قلة أو كثرة التفاصيل، وبطريقة أكثر مباشرة أو أقل، ويمكن للحكي أن يأخذ مسافة تبعد أو تقصر مما يحكيه. أخيراً يمكن للحكي أن ينظم الأخبار بطرق متعددة، بحسب إمكانات المعرفة بهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصة، وليس فقط بطريقة وحيدة ومتماثلة.

3 - سعيد يقطين: ينطلق يقطين في تحديده لمفهوم الصيغة من تحديد تودوروف. إذ يراها تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة⁽⁸⁾ ويلاحظ أن أغلب التصورات حول مفهوم الصيغة كانت ترتحن إلى التمييز الكلاسيكي بين المحاكاة والحكي. ومن ثمة ينتقد يقطين تمييز جنيت بين حكي الأقوال وحكي الأحداث، على اعتبار أن الأول خاصّ بكلام الشخصيات، والثاني خاصّ بكلام السارد. ويرى أن التأثير الفلسفي الأفلاطوني واضح في هذا التمييز، ويتجلى في «وهم المحاكاة».

وبعد مناقشة لكل من جنيت وتودوروف وميك بال يحدّد يقطين أنواع الصيغ بحسب نوعية المتلقي في الخطاطة التالية:

1 - المسرود ← غير مباشر

المعروض ← مباشر

2 - المسرود الذاتي { _____
المعروض الذاتي { _____
الذات

3 - المعروض غير المباشر { _____
المنقول المباشر { _____
المنقول غير المباشر { _____
مباشر + غير مباشر

(8) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع مذكور، ص 194.

النوع الأول يسميه الباحث «بالصيغ البسيطة» والنوع الثاني والثالث يسميهما «بالصيغ المركبة»⁽⁹⁾.

بعد عرضنا لهذه التصورات، نحدّد مفهومنا للصيغة، بأنها الكيفية التي تقدم بها القصة وعبر رصدنا لهذه الكيفية، سنحاول البحث في طبيعتها.

أي كيف تتشخص لغوياً ؟ لأن الصيغة باعتبارها الكيفية التي تقدم بها القصة إنما تتمّ وتتمظهر عبر اللغة. وهو ما نستخلص معه أن هذه الكيفية التي تسمّ الصيغة، هي من إنتاج اللغة داخل النص الروائي؛ إذن فاشتغال اللغة في النص، هو الذي يحدد للصيغة ملامحها وسماتها. وعبر ضبطنا لعناصر وإواليات هذا الاشتغال للغة في النص، نحاول أن نرصد ما نسميه اللغة السردية. ولعل ما يبرر استعارتنا لمفهوم الصيغة، مع توجيه مجال اشتغالنا نحو اللغة، هو كوننا في هذا المستوى، سوف نبحت عن خطابات المتكلم، لذلك نجد تودوروف في كتابه الأدب والدلالة يبدل مفهوم الصيغة بمفهوم «سجلات التعبير».

إننا بهذا التوسيع لمفهوم الصيغة، سوف نبحت في اللغة الروائية، ولكن - هذه المرة على مستوى سردي، أي أننا نبحت في الصيغة السردية من خلال كشفنا عن لغات الخطابات المستعملة في الحكى.

ومن خلال استلھامنا للإنجازات السردية، استطعنا أن نميّز في رواية «وليمة لأعشاب البحر»، بين ثلاثة خطابات، هي:

1 - الخطاب المسرود: ونستخدمه بالدلالات عينها التي نجدها عند كل من يقطين وجنيت. وهو تبعاً لـ يقطين: «الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله»⁽¹⁰⁾ لذلك يعتبره جنيت الأبعد مسافة Le plus distant والاكثر اختصاراً Le plus réducteur⁽¹¹⁾.

2 - الخطاب المنقول: وهو نظير ما يسميه جنيت «بالخطاب المنقول المباشر» أي الشكل الأكثر محاكاة وهو أيضاً نظير ما يسميه يقطين بالخطاب المعروف الذي نجد فيه «المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام دون تدخل الراوي»⁽¹²⁾.

3 - الخطاب المحول: رأينا في ما سبق أن جنيت يعارض بين حكي الشخصيات وحكي الأحداث، وأن تودوروف يقيم تمييزاً بين كلام السارد وكلام الشخصيات.

(9) المرجع نفسه، ص 199.

(10) المرجع نفسه، ص 197.

(11) Gérard Genette: Figures III, p. 191.

(12) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

هذا التمييز أدّى إلى تقليص مجال اشتغال الصيغة، حيث يتم حصر كلام الشخصيات في صيغة العرض، وحصر كلام السارد في صيغة السرد. إن هذا التقليص لاشتغال الصيغة ضمن ثنائية حادة مانوية (العرض/السرد)، من شأنه أن يقلص مردودية هاتين الصيغتين، كما من شأنه أن يحجب عنا بعض الخطابات داخل النص الروائي، تتجاوز هذه الثنائية وتكسر قانونها المطلق. من هنا يأتي اقتراحنا للخطاب المحول باعتباره ملتقى لكل من خطاب السارد وخطاب الشخصيات، فيه يتداخلان ويتبادلان الصيغتين، بحيث يمكن للسارد أن يتبنى صيغة العرض كما يمكن للشخصية أن تمارس صيغة السرد، وهو ما سنكشف عنه أثناء تحليل نص «وليمة لأعشاب البحر». ونشير إلى أنه سبق لـ سعيد يقطين أن أشار إلى هذه المحدودية في ثنائية العرض والسرد ومن ثمة حاول توسيعها باقتراح خطابات يتداخل فيها كل من السرد والعرض، إلا أنه لم يتحدث عن الخطاب المحول.

بالنسبة إلينا ما يبرّر اقتراحنا الخطاب المحول، ما نرصده في العادة في النص الروائي من تداخل في وظائف السارد والشخصية، إذ ينتج عن هذا التداخل الوظائف، تداخل في الصيغ (العرض، السرد) المعتمدة من لدن كل من السارد والشخصية. وعن هذا التداخل الوظائف يقول كل من أنجلي وإيرمان: «كل وحدة من هاتين الوحدتين (أي السارد والشخصية) يمكن أن تتبنى وظائف الأخرى، فتصبح بالنسبة إليها ثانوية، إن السارد يمكن أن يمتلك كوظائف ثانوية، وظيفتي الفعل والتأويل، مع احتفاظه بوظائفه الأولية ويمكن للشخصية بدورها أن تقتضي لها وظيفتي العرض والمراقبة، وبتعبير آخر يمكن للسارد أن ينصرف كشخصية، ويمكن للشخصية أن تصبح سارداً ويفترض دولوزيل أن «التعارض بين الوحدتين ينتفي»⁽¹³⁾.

ومن خلال تحليلنا لأنواع الخطابات في رواية وليمة لأعشاب البحر، تبين لنا أن الخطاب المحول يتمظهر في هذه الرواية من خلال ثلاثة خطابات هي:

1 - الخطاب الوصفي

2 - الخطاب الفكري

3 - الخطاب الشعري

بعد هذا المهاد النظري المكثف، الذي أوضحنا فيه تصورنا لطريقة دراستنا للغة الروائية في هذا المستوى السردى، ننقل الآن إلى معاناة تجليات «اللغة السردية» في «وليمة لأعشاب البحر» من حيث الصيغ والأساليب.

(13) أنجلي وإيرمان: «السرديات» ضمن نظرية السرد، ترجمة ناجي مصطفى، الطبعة الأولى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص 101.

II. اللغة السردية في «وليمة لأعشاب البحر»

تمهيد: طبيعة بناء النص

تتميز «وليمة لأعشاب البحر» بتعدد مستوياتها اللغوية وسجلاتها الخطابية. يتجلى هذا التعدد، في كونها لا تنهض على بنية حكاية واحدة في تشييد عالمها الروائي، بل تمتاح من أنساق تخيلية مختلفة من حيث بنياتها ومرجعياتها، يتداخل فيها ما هو أسطوري في ما هو واقعي، وما هو شعوري في ما هو خارق، وما هو حلمي في ما هو معيش.

ولا تخلو العلاقة بين هذه الأنساق التخيلية من الالتباس، بسبب التداخل الذي يحصل بين بنياتها، إلى درجة تتلاشى فيها الحدود بينها، وتتداخل هذه الأنساق معجماً ودلالياً، ويصعب التمييز بينها. وتبعاً لخاصية التعقيد والتداخل التي تطبع البناء التركيبي لرواية «وليمة لأعشاب البحر»، يمكن أن نصنفها في ما يسميه أحمد البيوري «بالعلامة الدينامية في إطارها العبر لساني»⁽¹⁴⁾ نظراً لما تخلقه هذه الخاصية البنائية من التباس على مستوى الشخص والحدث أو الزمن والمكان، بتوظيفها لسجلات التعبير الروائية والشعرية، ولطرائق المفارقة والتنسيب، وتعدد محافل السرد، وتداخل الضمائر النحوية، وتشعب مستويات الرمز والأسطورة.

إن أول شيء ينتج عن هذا البناء الروائي المتعدد البنيات والعلامات، هو تعدد خطابات النص والصيغ المرتبطة بتشخيص هذه الخطابات. وبما أن همتنا في هذا القسم التطبيقي هو دراسة «اللغة السردية» من خلال استثمار مفهوم الصيغة، ولكن بوجهة نظر مغايرة، فإننا سنحاول رصد تجليات هذه اللغة السردية، من حيث الصيغ والأساليب، كي يتسنى لنا تتبع مختلف الأشكال اللغوية، والتنويعات في خطابات الرواية، مع ربطها بين الفينة والأخرى بباقي المكونات النصية الأخرى، التي ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً قصد الإلمام بمقومات هذه اللغة السردية.

إذن كيف تتمظهر اللغة السردية في رواية «وليمة الأعشاب البحر»، من خلال تساؤلنا عن الطريقة التي تقدم لنا من خلالها القصة.

من حيث صيغ الخطاب وأساليبه نميز في «وليمة لأعشاب البحر» بين ثلاثة مستويات لغوية:

1 - لغة السرد العام: حيث الخطاب الغالب هو الخطاب المسرود، وهو الشكل الذي يميز الكلام الذي يتلفظ به السارد العليم، الذي هو شخص غير مسمى في الرواية، ويوجد خارج القصة. ويبدو هذا السارد مطلق المعرفة والحضور. ولكن إذا تأملنا

(14) أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993، ص 101.

خطابه من زاوية الموضوعي والذاتي، نرى أنه يتلفظ أحياناً بجمل وبخطابات مشحونة بالثمين والنبرة الذاتية.

يسهم خطاب الراوي في تأطير الأحداث وتقديمها بدرجة كبيرة على مستوى الحضور والإخبار. إن هذا الراوي الغائب هو الذي يتكلف بإرسال الخطاب المسرود، ومن خلال اعتماد صيغة مهيمنة هي السرد، يشخص لنا حالة الشخصيات، ويرصد سيرورة الأحداث. وهو أيضاً يزاوج بين صيغة السرد والوصف، حيث يقف من خلال آلية الوصف على ملامح الشخصيات، ويرسم طقوس ومواصفات الأمكنة. وبطبيعة الحال، فإن هذا الوصف لا يأتي اعتباطاً، ولا يكتسب قيمة أقل من السرد، لأنه يقدم لنا دلالات لا يصرح بها السرد، إنها دلالات ذات نزوع إيحائي.

وتظهر النبرة الذاتية لخطاب السارد في تدخلاته، التي تكون في العادة في شكل تعليق أو سخرية، أو وصف لا يخلو من حكم قيمة، وتظهر أيضاً في انحيازه لوجهة نظر مهدي جواد.

وهذه بعض الأمثلة التي تؤكد هذا النزوع الذاتي لخطاب السارد:

1 - «كانت مدينة جميلة، مطوقة بالبحر والغابات لكنها كآية مدينة عربية كانت متوحشة محكومة بالإرهاب والجوع والسمسرة والحقد والجهل، والقتل، مدينة تكره الغرباء». (ص 11).

إن السارد في هذا الملفوظ الوصفي، لا يكتفي بوصف مدينة «بونة» وصفاً حيادياً، يقتصر على مظاهرها العمرانية وملامحها الطبيعية، بل يضمّن هذا الوصف وجهة نظره. ويظهر هذا التضمين في تأكيدده على الوجه البشع والسلبى للمدينة (الإرهاب، القتل، الكراهية) ومن ثمة فإن هذا الوصف يصلنا عبر ذاتية السارد، التي تظهر من خلال أحكام القيمة التي يتضمّن خطابها حول مدينة بونة.

2 - «مهدي جواد غفا على ترنيمات الشيخ المأخوذ بوهج دينه العظيم الذي امتد إلى المشارق والمغرب مطهراً الأرض من أرجاسها وخطاياها الجسيمة. عندما استيقظ كان الحاج قد خرج مع رسله وتقواه وقال وهو ينهض متجهاً نحو الشرفة: لا بد أن بلاد المسلمين نسخة طبق الأصل، وجميع مدن العرب تحمل اسماً حركياً للسيدة المقدسة مكة المكرمة». (ص 17).

نلاحظ في هذا المقطع أن السارد لا ينقل كلام «الحاج» بحياد، بل يأتي هذا النقل مبطناً بنبرة سخرية لاذعة تظهر هذه النبرة من خلال اعتماد وسائل المبالغة والأسلبة في هذا النقل لكلام الآخر.

والسارد يبدو أيضاً متفقاً مع وجهة نظر مهدي جواد في تصور كل مدن العرب، بل كل بلاد المسلمين نسخة طبق الأصل في البشاعة والإرهاب والقتل، وهو ما صرّح به السارد في المقطع الأول.

يبقى أن نؤكد أن المواقف التي ترسّخ تقارب وجهة نظر كل من السارد والبطل «مهدي جواد» كثيرة. من ذلك موقفهما من خطاب الباهلي. فمهدي جواد في حديثه عن «الباهلي» يضمن كلامه سخرية لاذعة وينقل كلام «الباهلي» مؤسلباً أي يخضعه لوعيه الإيديولوجي. وهذه السخرية اللاذعة عينها نجدها في تقديم السارد «للباهلي» كما نلاحظ هذا التطابق في رؤية السارد ورؤية «مهدي جواد» في نقدهما العنيف للمقدس الديني (الأخلاق الإسلامية) وللمقدس السياسي (الدولة الكليانية) وللمقدس العاطفي (علاقات الحب والجسد).

ولعل هذا التقارب بين وجهتي نظر كل من السارد والبطل «مهدي جواد»، هو الذي جعل بعض الدارسين يرون في هذا التقارب تثميناً وتزكية لوجهة نظر «مهدي جواد» التي تهيمن على مجموع الخطاب الروائي المتعدد في مستويات التلفظ. «لكن بؤرة السارد تظل قريبة من مهدي جواد ومن مصفاته البصرية والتأملية، وبذلك تنتشر ظلال رؤية مهدي جواد على مجموع اللوحات والمشاهد وتؤثر في توجيه دفة السرد»⁽¹⁵⁾.

2 - لغة السرد المنقول: أي مستوى كلام الشخصيات التي يجري تصويرها في الرواية. هذا المستوى من اللغة هو بمثابة خطاب مباشر، لأنه يتضمن أقوال الشخصيات. ومن ثمة فإن هذا الخطاب يتمتع بوضع اعتباري خاص في التشكيل اللغوي والسرد، يقول تودوروف «كلام الشخصيات الروائية يتمتع في عمل أدبي ما بوضع خاص، إنه كلام يتصل كما هو شأن كل كلام بالواقع الذي تتم الإشارة إليه، ولأنه يمثل أيضاً فعلاً هو فعل تركيب الجملة التي تتم بها هذه الإشارة»⁽¹⁶⁾.

وترجع هيمنة خطابات المعروض الذاتي في «وليمة لأعشاب البحر» إلى نزوع الشخصيات الأساسية في النص إلى اعتماد خطابات الحلم والهذيان والاستيهام والمنولوج. وهذه الهيمنة لهذه الخطابات تنبثق من طبيعة المحكي المتخيل، الذي يتميز بطابع العنف والتفكك والكارثية. فشخصيات (الباهلي، آسيا، مهدي جواد، فلة بوعناب) تعاني من الانفصام والازدواجية في كينونتها ووعيها، وهي شخصيات منعزلة، تنغلق على نفسها في فضاءات مغلقة، تجترّ ماضيها، وتغرق في موجات هلوستها، بحكم انفصالها عن المجتمع بعد خيبة الأمل في العالم لذلك، غالباً ما نجدها تغادر فضاءاتها البيوغرافية (البيت)، للخروج إلى فضاءات أرحب (الساحات العامة، الشوارع) وما يستتبعه هذا الخروج من دلالات التحرر من كابوس الماضي وشرنقة الذات.

إن هذه الشخصيات فقدت كل صلة مباشرة بالواقع، ومن ثمة فإن مجالها الذي

(15) محمد براءة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الطبعة الأولى، الرابطة، 1996، ص 100.

(16) تزفان تودوروف: منقولات السرد الأدبي، مرجع مذكور، ص 61.

أصبحت تمتلكه، هو ما تخزنه ذاكرتها من تجارب وصدمات. هذه التجارب يتم التعبير عنها من خلال انفجار الذاكرة في شكل منولوجات عنيفة وهذيان مدمرة، لذلك فإن الطابع الغالب على هذه الخطابات هو العنف والتشظي والتفكك.

ويتخلق عن هذا الطابع عنف في مستوى النبذة والموضوع والإيقاع الروائي، ينسجم مع العنصر الدينامي المولّد للسرد في هذا النص، وهو عنصر «الفجائعي».

إن سيادة هذه الخطابات، أفضت إلى هيمنة ما يسميه كريستيان أنجلي وجان إيرمان بمحكي الأفكار، وما يقتضيه من أساليب الاستبطان والحوار الداخلي والاستبصار.

وكمثال على هذه المنولوجات، نشير إلى منولوج «فلة بوعناب» الطويل الذي يمتد من الصفحة 101 إلى الصفحة 106، وهو بهذا الامتداد يشكل خطاباً مكتملاً.

في هذا المنولوج المتقطع، ينفث جرح الشخصية، فتغرق في صدماتها، وفي انفعالات عنيفة، يتحول معها المنولوج إلى نوع من الهذيان المضطرب، يكشف عن خيبة الشخصية وهزيمتها من الداخل لأن «الهزيمة كانت مريرة ولأنك وحيد لا تستطيع أن تفعل شيئاً. أعرف. أعرف لا تستطيع أن توقف الدمار والخراب، الخراب أقوى منا ولا أحد في الساحة». (ص 102).

ويختلط هذا المنولوج بطقس الهذيان واختلاطات الخمرة وجيشان الذاكرة، فيتحول المنولوج إلى هلوسات عنيفة، تجرف انفعالات الشخصية، وتسم خطابها بعنف اللغة والتركيب والموضوع، تقول «فلة بوعناب»:

«من الوزراء إلى ضباط الجيش إلى مديري الشركات إلى أمناء فروع الحزب. عصاة الدولة كلها مرّت من هنا. قد أكون سكة قطار ومحطة لكنني أرشيف. تواريخهم كلها عندي. ودقت على صدرها هنا الثوريون القدامى والماسكون بزمام دولة الأمر والنهي، استراحوا في محطة فلة بوعناب. حتى الشهداء قبل أن يستشهدوا عبروا تحت السارية تطهّروا في جنة عدن الأرضية قبل أن يطيروا إلى جنة السماء». (ص 101).

نخلص - إذن - إلى أن الخطاب المنقول يتميز بتنوع صيغه، فإذا كان الحوار المباشر بين الشخصيات، ينتظم وفق صيغة العرض، فإن هذه الصيغة تتداخل مع صيغة السرد في منولوجات الشخصيات، وتنتج عنها صيغة «المسرود الذاتي». (سنعود إلى هذه الصيغة في الخطاب المحول).

وفي إطار هذه التحولات الدينامية تتحول صيغة العرض إلى صيغة المعروض الذاتي، حيث تتحدث الشخصية إلى ذاتها، تقول «فلة بوعناب»: «قسألني: أنا ماذا فعلت إزاء هذا التحول الأميبي. حقاً ماذا فعلت بعت. كل ما أملك بدءاً من الشرف وانتهاءً بالله والثورة واحتفظت بنفسي إلى الجحيم، الوطن الذي صار سوقاً ليس وطني، وأنا لا ذنب لي... أما وطني أنا فهذا البانسيون وهذا الجسد». (ص 251).

في هذا المعروض الذاتي تتحدث «قلة بوعناب» إلى نفسها عن الحالة التي تعيشها في الحاضر، وهي تحولها إلى مالكة لبانسيون تكتريه للمشاركة كما تكتري لهم جسدها. إنها المفارقة الدرامية حيث تتحول الشخصية من مناضلة وفدائية إلى مومس منسية في الزوايا المظلمة.

إلى جانب هذه التحولات في الصيغ على مستوى الخطاب المعروض والمعرض الذاتي نجد المنولوج في «وليمة لأعشاب البحر» بالصيغ الثلاث التي حدّتها دوريت كوهن:

أ - **الحكي السيכולوجي**: ومثاله «وكان مهدي جواد تحت أمواج النبيذ وحرقة القلب المنكسر مروراً بأحزان نيازك تلهب الأعصاب ساقطاً تحت وطأة الدمار الهابط مع قطرات الحليب نحو بلازما الكريات ودفق الشرايين». (ص 117).

فالسارد في هذا المحكي النفسي، هو الذي يكشف عما تشعر به شخصية «مهدي جواد» من مشاعر الحزن والخيبة، دون أن تصرح الشخصية بهذه المشاعر، والملاحظ أن هذا المحكي النفسي الذي يقوم به السارد ليس إعادة إنتاج لخطاب داخلي حدث في ذهن الشخصية.

ب - **المنولوج المنقول**: ومثاله «إنني أعترف الآن، لأنني مدركة أن لا شيء أخسره بعد اليوم. في ذلك الوقت العصيب كان الله يتقمص السلطة. الجنة والجحيم، ومن يمسك بالفاس يقطع الراس بلا شفقة، رفقاء السلاح والموت صاروا أعداء». (ص 104).

إننا هنا إزاء خطاب مباشر للشخصية بواسطة ضمير المتكلم، تكشف فيه الشخصية مباشرة وبدون وساطة السارد عن أعماقها وما يدور في ذهنها. وبذلك يوضع القارئ مباشرة داخل وعي الشخصية ليشهد تدفق فكرها ووجداناتها.

ج - **المنولوج المسرد**: ومثاله «وفيما مضى في زمن بعيد جداً كان للأشياء معنى. الحماسة وهيجان الجسد والهرطقات الأبوية، وصرخات الحزب وطفولة الطبيعة. كلها كانت تهب في المسام وداخل الأضلاع شوقاً لامتلاك العالم. إمكانية أن يكون العالم بين راحتك وتحت وهج عينيك وفي تدفق الجسد، والآن تحت هذا السقف الأبيض. هبوط الأشياء واختلال العالم سرير أبيض وروائح أدوية وحموضة في الهواء وممرضات يتحركن بثياب بيضاء». (ص 125).

في هذا المقطع يقوم السارد الغائب، عن طريق المنولوج المسرد بترجمة مشاعر وتأملات «مهدي جواد» وهو في المستشفى بعد محاولة انتحار فاشلة، لذلك يبدو الخطاب الداخلي للشخصية منصهراً في خطاب السارد.

من خلال ما تقدّم من تحليل، يتبيّن لنا أن الخطاب المنقول يتميّز بتعدّد صيغه،

وتحولها من نمط إلى آخر، ولكل نمط جماليته وبلاغته في علاقته بالمتكلم. فكل صيغة تمتاز بتعدد صيغها وخطاباتها من منولوج وحلم واستيهام ورؤى.

إن هذا التعدد في مستوى الصيغ والخطابات، يسهم في إثراء اللغة السردية للنص، التي لا تنتظم وفق صيغة أحادية، بل تزواج بين صيغ متعددة، تترجم تعدد سجلات الكلام، وتعدد مستويات السرد والمحكي.

وإذا كان الحوار المباشر والمنولوج قد ساهما في كشف الصور النفسية والاجتماعية للشخصيات والتوغل في أوعائها ونفسياتها، فإنهما على صعيد الرؤية السردية، ساهما في تقليص هيمنة رؤية السارد الغائب، المطلق المعرفة والحضور، وكما يقول كرستيان أنجلي و جان إيرمان :

«إن السرد انطلاقاً من وجهة نظر غير وجهة نظر السارد الذي يعتبر مصدراً لكل خبر سردي، يعني أن هناك تضيقاً في حقل الرؤية بالمقارنة مع «المعرفة الكلية» للسارد، هذا التضيق هو الذي يسميه جنيت تبثيراً»⁽¹⁷⁾.

3 - لغة السرد المحول: رأينا في القسم النظري، أن جنيت يقيم تمييزاً بين «حكي الأقوال» و «حكي الأحداث». وتودوروف يفرق بين «كلام الشخصيات» و «كلام السارد»، وكانت نتيجة هذا التفريق، تخصيص كلام الشخصيات وحكي الأقوال بصيغة العرض، وتخصيص كلام السارد وحكي الأحداث بصيغة السرد. وكما أكدنا سابقاً، فإننا لا نجاري الباحثين في هذا التقسيم الثنائي الصارم.

وفي هذا الخطاب المحول، سوف نحاول معاينة الخطابات التي تخرق قاعدة التمييز عند كل من جنيت وتودوروف. أي إننا سوف نرصد خطاب الشخصيات، عندما يتحول من صيغة السرد إلى صيغة العرض. وبطبيعة الحال فإن هذا التحويل في الصيغتين الكبيرين، ينتج عنه تنوع في الصيغ الصغرى، واجترح صيغ جديدة في التعبير.

ويتجلى الخطاب المحول في «وليمة لأعشاب البحر» على صعيد الشخصية وعلى صعيد السارد. على الصعيد الأول سوف نعين هذا الخطاب المحول من خلال ما نسميه بـ «المسرود الذاتي» : وهو الخطاب الذي تنهض فيه الشخصية الروائية بإنجاز فعل السرد والحكي، فألى جانب وظيفتها التشخيصية والعاملية، تشارك السارد في الإرسال السردي، وهي بذلك تنقص دور السارد.

وعلى الصعيد الثاني، سوف نقارب مظهرات الخطاب المحول، من خلال خطاب الوصف، الذي يشغل بالواليات تختلف عن طرائق اشتغال السرد. ولما كان السارد هو المسؤول عن هذا الخطاب الوصفي، فإن هذا الأخير يتيح له إمكانية استثمار صيغ

(17) أنجلي و إيرمان: السرديات، مرجع مذكور، ص 113.

جديدة مختلفة عن السرد في لغتها وسجلاتها اللفظية.

أ - المسرود الذاتي: في «وليمة لأعشاب البحر» كثيرة هي المواقف التي تتقمّص فيها الشخصية دور السارد وتمارس السرد، ونسمّي هذه السرود التي تنجزها الشخصية بالمسرود الذاتي، أي الخطابات التي تمارس فيها الشخصية «حكي الأحداث»، وهي تتكلم إلى ذاتها أو إلى شخصية أخرى. وبهذا التعريف نختلف مع سعيد يقطين الذي يقرن المسرود الذاتي بالزمن الماضي⁽¹⁸⁾ بينما يتحرّر في تصورنا من قيد الزمن ليصبح دالاً على كل خطاب مسرود تنجزه الشخصية الروائية.

والملاحظ في «وليمة لأعشاب البحر» أن الشخصيات تمارس المسرود الذاتي إزاء أحداث معيّنة، ولها وضع اعتباري خاص في مسار تجربتها الحياتية، إنها لا تسرد إلاّ الأحداث التي شاركت فيها، وساهمت في تشكيل وعيها، وأثّرت في سيكولوجيتها.

في هذا الإطار، يخصص «مهدي جواد» صفحات كثيرة لسرد أحداث طفولته، والوقائع التي عاشها في تجربة الحزب. كذلك الشأن بالنسبة لـ «الباهلي»، لا يسرد إلاّ الأحداث التي شارك فيها، خصوصاً تجربته الفجائية في حرب الأهوار. وفي الإطار عينه تسرد «فلة بوغتاب» وقائع مشاركتها في الثورة الجزائرية.

وبسبب خاصية المشاركة فإن هذا المسرود الذاتي، ينطبع بالمظاهر الذاتية للشخصية إنه ينطبع بالتجربة الوجودية للشخصية، التي هي تجربة مفتوحة على جحيم القلق والاغتراب وملتهبة بطعم الفجائعي. إنها كما يصفها كل من «مهدي جواد» و«الباهلي» تجربة فقدان الموت «سيكتب (أي مهدي جواد) في اليوميات شيئاً عن تلك النداهة اللعينة التي تطارده أبداً خارجة كالودود أو العلق من أعماق وحل المستنقعات لتلتصق به معكّرة صفاء دمه، لقد سمّاها مهيار الباهلي شهوة الموت المنبئة في الدم احتجاجاً على الفساد الخارجي، ووصفها مهدي جواد بأنها حالة الهجران والأراضي الهاربة». (ص 189).

بحكم هذه المواصفات، فإن السرود الذاتية التي تنجزها الشخصية تختلف عن السرود التي ينهض بها السارد. فالسارد الغائب يسرد لنا ما يحكيه من مسافة، في حين أن مثل هذه المسافة تنقضي في حالة المسرود الذاتي، بين الشخصية وبين ماتحكيه. وبانتفاء هذه المسافة، فإن الشخصية في سرودها الذاتية تقدّم لنا حكياً جوانياً Homodiégétique بتعبير جنيت يتفجّر من دواخل الشخصية شجياً ومتشظياً.

وإذا كان إرساء هذه المسافة بين المحكي والسارد، يحقق له إمكانية الحكي انطلاقاً من «حكمة اليقين»، فإن الشخصية، وبسبب غياب هذه المسافة، تسرد انطلاقاً

(18) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

مما يسميه ميلان كونديرا بـ «حكمة اللايقين»⁽¹⁹⁾ بمعنى أنه، إذا كان السارد يحكي من مسافة المعرفة الكلية والمتعالية، وهو ما يطبع سروده بطابع البناء المتماusk، ووضوح الرؤية، فإن الشخصية تحكي من مسافة الشك والحيرة والجرح، لأنها لم تعد ترتاح إلى أي يقين، بعد صدمة الفاجعة.

والقناعات والقيم التي كانت تناضل في الماضي من أجلها أصبحت اليوم مجرد أوام وأندفاعات رومانسية. لذلك أصبحت تشك في أي شيء، هذا الشك العدمي نجده بصفة خاصة في سرود «مهدي جواد» «وفلة بوغنا» في حين نجد «آسيا» و«الباهلي» يؤمنان بيقين المستقبل بالرغم من انحطاط الواقع، وفشل الثورة في كل من الجزائر والعراق.

وكنتيجة لموجات الشك التي تنفجر في إيقاع الرواية، فإن سرود الشخصيات تتسم بطابع التفكك والتشظي والعنف، وتشوش الرؤية.

إضافة إلى هذه السمات، فإن الشخصية عندما تسرد أحداثاً ماضية، لا تستعيدها وفق نسق زمني متواتر، أي كما جرت في الواقع، بل تستعيدها في شكل تهويمات وانفجارات ذاكرة مشروخة، أي أننا لسنا بصدد استرجاع وقائعي كرونولوجي للأحداث، بل أمام انفجارات الأخيلة، وهي تضفي على هذا الماضي هالة من الصور والأطياف والتلوينات، «ذلك أن تذكر تفاصيل الماضي لا يمكن أن يتم بطريقة حيادية ومتعالية على الزمان والمكان، بل انطلاقاً من أفق الحاضر، وانطلاقاً مما تبثه الذكرى وأشجانها في وعي الشخصية، فيختلط التذكر بالرؤية الذاتية في زمن من الحاضر»⁽²⁰⁾.

ولما كانت الرؤية الذاتية للشخصية الأساسية في الرواية تتسم بالتشوش والحيرة والاهتزاز، فإن هذا السرد الاستعادي يتميز بعناصر التفكك والتداخل في المشاهد والأزمنة.

والشخصيات في «وليمة لأعشاب البحر»، نجدها واعية بتأثير المخيلة وملابسات الحاضر في استعادة الماضي. يقول السارد عن «الباهلي» وهو يستعيد بعض الأحداث: «لا يروي الوقائع بقدر ما يصور الحنين إلى عالم جديد ارتسم في رأسه، ربما قبل أن يقرأ أي كتاب ثوري عن حرب العصابات». (ص 308). ويقول أيضاً :

«والحرب الآن ذكرى أو طيف. حكايات أسطورية عامرة بالحنين القديم. حنين بطولي حافز للدم توشيه البروق والغبطة والزمان الصعب لكنها مريرة مغموسة بالسـم

(19) ميلان كونديرا: «فن الرواية»، ترجمة بدر الدين عروكي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 15/16/1991، ص 9.

(20) محمد بو عزة: «جدل الرؤى وتفكيك الوعي»، مجلة الآداب، العدد الأول والثاني، يناير/فبراير، 1996، ص 97.

هكذا كان يستعاد الألق القديم». (ص 277).

ويكشف المسرود الذاتي عن بُعد جديد في طرائق اشتغال السرد الاستعادي للشخصية، وهو بُعد المراجعة والتقييم للأحداث الماضية، ذلك أن «امتلاك الشخصية للسلطة السردية يمنحها قدرة على تأويل الأحداث وتفسيرها إما في شكل تعليق أو حكم أو حكمة أو سخرية، إلى غير ذلك من الإمكانات السردية والأسلوبية التي تساعدها على اتخاذ مواقف إزاء عناصر العالم المتخيل، إن الشخصية في هذه الحالة تشهد وتعيش ما تحكيه»⁽²¹⁾.

ومع هذا البُعد الجديد، أي المراجعة والتقييم تتجاوز الشخصيات في «وليمة لأعشاب البحر» دورها التشخيصي، وتتحول إلى مؤولات لمسارات المحكي المتخيل، بفعل تفكيكها وتأملها لتجربتها في الثورة الجزائرية (فلة بوعناب) وتجربتها في الحزب الشيوعي العراقي وحرب الأهوار (مهدي جواد، الباهلي).

إن مسار هذه الشخصيات الثلاث (مهدي جواد، فلة بوعناب، الباهلي) يسير من هزيمة الوعي إلى وعي الهزيمة، من فاجعة الوعي إلى وعي الفاجعة.

نخلص - إذن - إلى أن المسرود الذاتي للشخصية، يحقق انزياحاً على مستوى السرد العام الموضوعي في لغته وأسلوبه وصيغته.

نصل الآن إلى المظهر الثاني من الخطاب المتحول الذي يعترى صيغة الخطاب المسرود للسارد، وسنقاربه من خلال الخطاب الوصفي والخطاب الشعري والخطاب الفكري.

ب - الخطاب الوصفي: في ما يتعلق بالخطاب الوصفي، تستثمر «وليمة لأعشاب البحر» بكثافة الإمكانات الجمالية والدلالية للوصف في مستوى التركيب والدلالة. ونذكر بأننا نتعامل مع الوصف باعتباره صيغة، تحقق انزياحاً على مستوى السرد العام، وعلى مستوى خطاب السارد. فإذا كان السارد في الخطاب المسرود، يلتزم صيغة السرد ذات النزوع الموضوعي، فإنه في حالة الخطاب الوصفي، ينزاح عن هذه الصيغة، ويتبنى صيغة جديدة، تتخلق من طبيعة الوصف المنجز في لحظة من لحظات الرواية. وسنكتفي بمثال واحد، كي نعاين مثل هذا الانزياح :

«يبدو أن الشتاء يتأهب للرحيل. كمسافر هو ذا يجمع غيومه وعواصفه وأنياب صقيعه.

يضعها في حقائبه السماوية ويهاجر إلى ما وراء البحار. الضوء الذي سطع في سماء بونة وفوق حجارتها وذرا أشجارها يُنبئني بذلك.

(21) محمد بو عزة: جدل الرؤى وتفكيك الوعي، مرجع مذكور، ص 95.

لكن هذه الشمس الأفريقية تبدو أشد حدة من شمس الصحراء. الشمس القريبة من خط الاستواء والمنعكسة على جلود وأدمغة البشر ودمائهم المحرورة. بين ممرات الحدائق والساحات وفوق الطرقات المؤدية إلى الجبال وعلى الشواطئ البعيدة، الحب يفيض وينتشر. أشعة مارس التي تكسر حدود المدينة تتدفق كالشلالات ضامة تحت أجنتها وطيوفها، العشاق والطيور وحشرات الأرض الدابة بين الأعشاب وتلال البراري. أصداء. أصداء وهمسات غريزية تطلقها هذه المخلوقات الرائعة التي لا تحب الموت.

احتفال عذب لكون لا يزال عامراً بالحنين للبداية الأولى. بدائية الجسد الدافئ بالدم والشهوة وتصاب أشعة الطبيعة داخل الشرايين. (ص 93). ضمن استراتيجية النص التي تتوخى خلق محكي شعري، يلجأ السارد في هذا الخطاب الوصفي إلى التقاط الجوهر في مشهد المدينة. وينبثق هذا الجوهر من التركيز على لحظة استقبال المدينة للربيع. إذ تصبح هذه اللحظة، وبفعل اعتماد التصوير المجازي، معادلاً للحظة انبثاق الحب. وهذا ما يفسر هذا الاحتفاء الطقوسي بولادة الأشياء والكائنات (العشاق، الحيوانات، النباتات)، وهي تخرج من حالة الكمون والظلام (الشتاء) إلى حالة الخصب والحياة (الربيع). إننا هنا بصدد مفارقة الموت والحياة. فمع هبوب الربيع، وانبثاق الحب، تهب الحياة في المخلوقات التي كانت مختبئة في مرايضها في فصل الشتاء.

ويركّز هذا الخطاب الوصفي في اجتراف شعري وطقوسية هذا المشهد الربيعي، على تفجير الإمكانات التصويرية للغة (التشبيهات الاستعارات) وعلى تكثيف اللحظة الوجودية، باستبعاد كل التفاصيل المرجعية لمدينة بونة، التي تتعلق بصورتها الطبوغرافية والاجتماعية، وما يرتبط بها من تفاصيل إحصائية، توهم بواقعية الوصف. إن الوصف باعتماده مبدأ التكثيف والتصوير الشعري، يقطع كل إيهام بالواقع.

وفي سعي الخطاب الوصفي إلى الاحتفاء الطقوسي بالمشهد الربيعي لمدينة بونة، يحتفي هذا الخطاب بمكوناته اللغوية «وتتحول هذه المكونات والتركيبات إلى بنيات رمزية، يشكّل فيها التكثيف المبدأ الأساسي لصياغة الدلالة، وتشكيل عناصر القص تشكيلاً شعرياً يقوم على التصوير»⁽²²⁾.

بهذا الاشتغال الشعري يبتعد الوصف عن أن يكون مجرد ديكور أو خلفية للمحكي، إنه مكوّن وظيفي دال، يُنبئ شعري المحكي بتكثيف المشاهد وترميز الأمكنة وتجريد الأزمنة.

(22) محمد بو عزة: «شعرية النص القصصي»، مجلة كتابات معاصرة، عدد 22، 1994، ص 62.

إن السارد في هذا الخطاب الوصفي، الذي يستعير تقنياته من الشعر (الترميز، التكثيف، التصوير)، يتبنّى صيغة شعرية في التشكيل اللغوي.

ج - الخطاب الفكري: في هذا الخطاب يستبدل السارد صيغة الخطاب المسرود بـ «خطاب تأملي»، ينزع نحو التحليل والمقارنة والتأمل، الشيء الذي يفضي إلى استبدال صيغة السرد بصيغة العرض.

وهذه بعض الأمثلة على الخطاب الفكري، وكيفية انزياحه عن الخطاب المسرود:

«وفي بونة كما في البلاد المغربية كان الحلم الأكبر: الهجرة إلى فرنسا الأم، وكانت لوحة الحلم الملونة بألوان قزح تسمى الحرية. وما كان الإنسان بحاجة إلى دراسة معمقة في البسيكولوجيا الجماعية ورفض الاستبداد لإدراك المغزى والدافع السري للهروب خارج هذه الأسوار الجحيمية.

ومع أن نزعة الحنين إلى المغتصب تظل كالوشم في الأعماق، إلا أن جوهر النزوع كان يتأتى من تلك الرقابة الخرقاء على السلوك ومن فظاظة التخلف وانحطاط العلاقات المضادة لرغائب الإنسان المشروعة». (ص 165).

«كانت تلك الفسحة في زاوية من زواياها تبدو تعويضاً عن خسائر الحروب وعار الهزيمة، ونزعة السلطة الاستبدادية الموروثة من قرون طويلة، كما كانت في أصلها الشخصي لهذا الوحش المعاصر، تعبيراً سادياً عن نزعة الفرد المأخوذ بوهم جنون العظمة والمنكفئ نحو جذره الحيواني. نحو الطوطم أو زعيم القبيلة الموهوس بقطبي شراة الدم، ودوار التاريخ الذي يورق فرداً من خلال اختلالات أوهم مديدة الظل». (ص 232).

نلاحظ من خلال هذين المثالين، أن الخطاب الفكري في الرواية، يركّز على تحليل الأفكار، وإرجاعها إلى أصولها الفلسفية، وتفسيرها تفسيراً يغلب عليه التحليل النفسي.

ففي المثال الأول يفسر السارد ظاهرة الهجرة في الجزائر إلى فرنسا. ويعلن صراحة عن اعتماده على البسيكولوجيا الجماعية في تفسير هذه الظاهرة.

وفي المثال الثاني، يفسر السارد شخصية الحاكم المستبد (اللويثان) باستقصاء سيكولوجي، يدل على إلمامه الواسع بعلم النفس.

يتبين، إذن، من هذين المثالين، أن هذا الخطاب الفكري، لا يعتمد صيغة السرد، بل يتمظهر كعرض للأقوال والأفكار، فالسارد في هذا الخطاب الفكري، لا يسرد لنا أحداثاً، أو يحكي عن وقائع، إنه يعرض لنا أفكاراً، يحلل ويفسر، ومن ثمة فهو يتبنّى في الخطاب الفكري صيغة العرض.

وأهمية هذا الخطاب الفكري تكمن في أنه يقدم لنا صورة عن السارد، أكثر مما يقدم لنا صورة عن الأحداث.

ومن خلال تتبعنا لتجليات الخطاب الفكري في الرواية، المُنجزة من طرف السارد، نجد أنها تقدم لنا صورة لسارد مثقف على معرفة واسعة بالعلوم الإنسانية، خصوصاً علم النفس والأنثروبولوجيا والتاريخ والسياسة. وعبر قراءتنا لهذه الصورة الفكرية، نكتشف أن صوت السارد يظل قريباً من صوت البطل «مهدي جواد».

وعلى الرغم من أن اللغة في الخطاب الفكري تنهض على التحليل والتفسير، فالملاحظ أن السارد ينزع إلى التخفيف من الطابع التجريدي والفكري لهذا الخطاب، بواسطة إخصابه بلغة شعرية، استطاع من خلالها السارد صهر الأفكار في لغة تمزج بين الفكر والشعور والرمز. فهو مثلاً في تحليله لشخصية الحاكم المستبد، يوسط هذه الشخصية من خلال استعارة رمز «اللويثان».

نتساءل الآن عن وظيفة هذا الخطاب الفكري في النص.

إن هذا الخطاب وعلى الرغم من إنجازه من طرف السارد، يساهم في إضاءة الدوافع المكبوتة للشخصيات، ويلقي الضوء على نوازع الازدواجية في الشخصيات، أو دوافع الاستبداد في شخصية «اللويثان».

هذه الوظيفة الاستكشافية للخطاب الفكري، يؤكد عليها ميلان كونديرا، إذ يرى أن استثمار الفكر في الرواية يتم «لا لتحويل الرواية إلى فلسفة، بل لاستنفار كافة الوسائل العقلية وغير العقلية، القصصية والتأملية القادرة على إضاءة «الكيونة»»⁽²³⁾.

د - الخطاب الشعري: رأينا أن اشتغال الخطاب الوصفي في «وليمة لأعشاب البحر»، يدعم شعرية المحكي، نظراً لاستقطابه لجمالية الخطاب الشعري، من ترميز وأسطرة وتصوير وتكثيف، وغيرها من العناصر التي تنزاح باللغة السردية عن لغة السرد الموضوعي، إلى لغة مطرزة بغلايل الشاعرية.

وإمعاناً في تفجير شعرية المحكي، يستلهم السرد في «وليمة لأعشاب البحر» بلاغة الخطاب الشعري، خصوصاً على مستوى اشتغال اللغة، من حيث استثمار إواليات التكثيف والتصوير والإيقاع، وغيرها من الإواليات التي تفضي إلى تخصيب الدلالة. إذ تصبح الوظيفة المهيمنة في هذه المحكيات الشعرية هي الوظيفة الشعرية، التي تمنحه إمكانية أن يكون لازماً، أي له قيمة في ذاته وليس أداة بسيطة للإرسال السردية.

هكذا يصبح المحكي في «وليمة لأعشاب البحر»، «إطاراً» تندمج داخله محكيات شعرية، بحيث يمكننا أن نقول بأن هذه المحكيات الشعرية، تدخل في علاقة توتر مع المحكيات السردية ذات الأثر المرجعي، وهو ما يفضي إلى تفسير لغة السرد الخطي الأفقي، وخلق محكيات تخترق النص عمودياً، وعبر هذا الاختراق فإن اللغة، هي

(23) ميلان كونديرا: فن الرواية، مرجع مذكور.

الأخرى، تنزاح عن لغة السرد الموضوعي، وتؤسس دلالتها على عناصر الإيحاء والترميز، أي أنها تقول وتعبّر عن دلالات وإيحاءات لا تعبّر عنها لغة السرد الموضوعي.

إن هذا الاختراق العمودي للمحكيات الشعرية، يفتح الرواية على جمالية التوتر والتسيّب والالتباس، حيث تتشعب مستويات السرد، ويتداخل ما هو واقعي في ما هو شعري، وما هو أسطوري في ما هو معيش ويومي.

من هنا يمكن أن نقول بأن استقطاب «وليمة لأعشاب البحر» للخطاب الشعري، هو استقطاب مقصود دلاليًا وجماليًا يتوخى خدمة السرد، في أفق تشييد روائية وأدبية هذا النص، الذي اعتبر في بعض الأطروحات النقدية، تعبيراً عما تسميه سوزان سايمان برواية الأطروحة Le romanathese⁽²⁴⁾.

وتأسيساً على هذا الاستقطاب لجمالية الخطاب الشعري، ولهذا النزوع الشعري للمحكي في «وليمة لأعشاب البحر»، يمكن أن ندرج هذا النص في ما يسميه أيف تاديه بـ «المحكي الشعري» Le recit poétique⁽²⁵⁾. وهنا نسترجع ما خلصنا إليه في دراستنا للصيغ ولأنواع الخطابات السائدة في الرواية، حيث تبين لنا هيمنة خطابات الحلم والهذيان والمنولوج والاعتراف واليوميات.

وتكمن أهمية هذه الخطابات في أنها تساهم في تفجير شاعرية المحكي، داخل النص بما تبتّه من إيقاعات شاعرية وفضاءات طقوسية، تفجر لغة البوح والرغبات المكبوتة في الذات، أي أنها تعمل على إزاحة «الواقع»، وتكريس «الذات» كمبدأ للمحكي، وهو مايفضي إلى تذويت المحكي، في مقابل تراجع مبدأ الواقع الذي يفضي إلى توضيع المحكي.

وللتمثيل على كيفية اشتغال الخطاب الشعري داخل النص، وانزياحه عن لغة الخطاب المسرود المنجز من طرف السارد، نأخذ هذا المقطع: «مشهد البيلفدير الفضّي» قمر فوق بحر/احتفال الليل بعناصره/سماء منارة/لمعان الأشعة على الماء.../استيحاش البر والشجر ورطوبة الرمل/أفق مديد، أخضر، فضي، أسود/وملايين الجن وراء الخليج المظلم تستحم في غمرة الزبد ووحشية الخلجان الصخرية.

الآن أغلقت بونة أبوابها النهارية وانفتحت الممرات السرية للمتعة المنتبهة.

حفل ديونيسيوسي، في معبد باخوس العراقي.

ومن بابل حتى حافة القبر، يبدون أوفياء لإلههم القديم أبي نواس الذي ولد في جرن خمر، ومات محسوراً بعد مغادرته. وفي أول مدينة يرتمون فيها كانوا يسألون عن الخمارات قبل السؤال عن الفنادق.

(24) عبد الجليل الأزدي: الرواية والإيديولوجيا، دبلوم الدراسات العليا: خزانة الرباط.

Jeun-Yves Tadie: Le Recit Poétique, P.U.F., 1er BD, 1978, p. 145.

(25)

أية فاجعة عضوية للجسد لو نام أحدهم وهناك قطرة خمر لم تحتس بعد.
(ص 254).

نلاحظ أن هذا المحكي الشعري، يشغل المعطيات اللفظية والأسلوبية والأسطورية بكثافة، حيث يركّز في بناء دلالاته على المتخيّل الطبيعي (قمر، بحر، ليل...) وعلى المتخيّل الأسطوري (باخوس، ديونيسوس، بابل). وهذه الدلالة تبدو مناقضة لدلالات الإحباط والهزيمة التي ترشح بها المقاطع السردية «الواقعية». إننا إزاء مشهد احتفالي وطقوسي، يكرّس دلالة المتعة: متعة الحواس، ومتعة الجسد المتحد بكلّيته في هارمونيا الكون، كأنه «حفل ديونيسوسي، وفي معبد باخوس العراقي». إذن الرؤيا المهيمنة في هذا المقطع هي رؤيا أسطورية، تكرّس طقساً احتفالياً، يفتح على دلالات الميلاد والانبعاث والخصوبة.

نلاحظ أيضاً أن الجمل في هذا المقطع مخالفة في التركيب، لجمل السرد، التي غالباً ما تتسم بالطول والترابط المنطقي والسببي، في حين تبدو جمل هذا المقطع قصيرة، وتفصل بينها علامة أيقونية هي «النقطة»، مما يوحي بعدم الترابط المنطقي التتابعي بينها. ذلك أن ما يربط بين هذه المتواليات الجُمليّة هو هذه الرؤيا الأسطورية الاحتفالية للكون. إضافة إلى هذه السمات، نلاحظ أن هذه المتواليات الجُمليّة، تنتمي أساساً إلى النسق الإسمي، وتتسم بكثافة دلالية مقطرة، تقيها من شوائب الاستطراد والحشو. إذن فالدوال في هذا المقطع لا تحيل على مدلولات مرجعية جاهزة الدلالة. ذلك أن هذا المحكي وبفعل هذه الفعالية الشعرية، يفتح على دلالات أسطورية متعددة، ينقطع معها مبدأ الإحالة إلى واقع معيّن، أي يستبعد كل الدلالات الواقعية التي من شأنها أن تسيج انفتاحه وتدفقه الدلالي.

خاتمة وتركيب

على مدار هذا البحث، حاولنا أن نرصد مستويات اللغة السردية في «وليمة لأعشاب البحر»، كيف تنبني هذه اللغة؟ ما هي سماتها وعناصر بنائها؟ ما هي علاقتها بالمكونات الأخرى في النص؟ إلى غيرها من الأسئلة المبتوثة في ثنايا هذا البحث.

وفي هذا الإطار رصدنا ثلاثة مستويات للغة السردية في «وليمة لأعشاب البحر»:

1 - لغة السرد العام: والصيغة المهيمنة عليها هي لغة الخطاب المسرود، أي السرد. ولاحظنا أن هذه اللغة على مستوى جماليّتها وأسلوبيتها ذات نزوع موضوعي، وتتميّز بطول جُمليّتها ذات النسق الفعلي المهيمن، وبالترابط المنطقي والسببي بين متوالياتها الجُمليّة.

2 - لغة السرد المنقول: الصيغة المهيمنة عليها هي صيغة الخطاب المعروف، أي العرض، ولاحظنا أن هذه اللغة تتميّز بتنوع سجلاتها وخطاباتها (هذيانات، أحلام.

منولوجات...)، الشيء الذي يجعل هذه اللغة تتميز بعناصر الدينامية والتوتر والالتباس. وتؤسس هذه اللغة جمالياتها على بلاغة التشطّي والتفكك والجنون، ومن ثمة فإنها تطفح بإيقاع شعري باذخ، وفضاءات طقوسية جياشة. وبفعل هذه البلاغة ذات الطابع الكارثي، فإن هذه اللغة تدخل في علاقة توتر حاد مع لغة السرد العام ذات النزوع الموضوعي، وبالتالي تعمل على تنسيبها واختراقها عمودياً، مما يفضي إلى تخصيص دلالات النص، وانفتاح مجال إحياءاته.

3 - لغة السرد المحول: في هذا المستوى رصدنا المستويات والخطابات التي يتبادل فيها كل من السارد والشخصية الصيغ، وكيف يؤثر هذا التحول الصيغي في طبيعة اللغة، بحيث إن لغة السارد ذات النزوع الموضوعي في الخطاب المسرود، تتأثر بفعل هذا التحول الصيغي، بلغة السرد المنقول أي لغة الشخصيات، وتصبح هي الأخرى ذات نزوع شعري، أي مختربة ببلاغة التشطّي والتفكك، وهذا الاختراق يمس دلالات الخطاب المسرود، ويجعلنا نعيد قراءته في ضوء علاقته بلغة السرد المنقول، وهو ما يفضي إلى تكريس عناصر التنسيب والتوتر والتشويش.

نخلص - إذن - إلى أن اللغة السردية في «وليمة لأعشاب البحر» تنبني أساساً على جمالية التشطّي والتفاعل والتوتر، الشيء الذي ينعكس على دلالة النص، ويجعلنا لانسلم بذلك التصنيف الذي يدرجها ضمن «رواية الأطروحة».

إن هذه الدينامية - التي كشفنا عنها - بما تتميز به من آليات التوتر والاختراق والالتباس، قد ساهمت في التباس دلالة النص وانفتاحها وتعددتها، والتشويش على عناصرها المرجعية.

ونعتقد بأن البحث في جزئيات هذه اللغة السردية، من شأنه يجدد علاقتنا وتلقينا لهذا النص الروائي، ونرى أيضاً أن انشغال النقد باللغة الروائية، من شأنه أن يساعد النقد في الخروج من مأزقه الحالي، والانفتاح على مجالات تخيلية في النصوص الروائية لا تزال مطموسة، ولم تخترقها أسئلة النقد.

المراجع

أ - الكتب:

- أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كُتّاب المغرب، 1993.
- محمد بريدة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الطبعة الأولى، الرابطة، 1996.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 1989.
- طرائف تحليل السرد الأدبي: تأليف جماعي، منشورات اتحاد كُتّاب المغرب، 1992.
- نظرية السرد: تأليف جماعي، ترجمة ناجي مصطفى، الطبعة الأولى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1998.
- تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال، 1990.

ب - الدوريات:

- ميلان كونديرا: «فن الرواية»، ترجمة بدر الدين عروديكي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 15/16، 1991.
- محمد بو عزة: «جدل الرؤى وتفكيك الوعي»، مجلة الأدب، عدد 1 و2، يناير - فبراير 1996.
- محمد بو عزة: «البوليفونية الروائية»، مجلة الفكر العربي، عدد 83، 1996.
- محمد بو عزة: «الحوارية الروائية»، مجلة البيان، عدد 204، 1995.
- محمد بو عزة: «شعرية النص القصصي»، مجلة كتابات معاصرة، عدد 22، 1994.

ت - الرسائل الجامعية:

- عبد الجليل الأزدي: الرواية والايديولوجيا، دبلوم الدراسات العليا، رسالة مرقونة، خزانة الرباط.

ث - النص المعتمد:

- حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحر، الطبعة الرابعة، دار أمواج، 1992.

ج - المراجع الأجنبية:

- Gérard Genette: *Figures III*, seuil, 1972.
- Gérard Genette: «Introduction à l'architexte» in *Théorie des genres*, seuil, 1986.
- JEAN-YVES TADIE: *Le recit poetique*. P.U.F. L'ÉD, 1978.